

Cómo citar este artículo / How to cite this article: Vendrell Cabanillas, D. (2021). Bañistas en una cratera de cáliz falisca conservada en el Museo Nacional de Dinamarca. Una propuesta de lecturas. *Lucentum*, XL, 111-127. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.18383>

BAÑISTAS EN UNA CRATERA DE CÁLIZ FALISCA CONSERVADA EN EL MUSEO NACIONAL DE DINAMARCA. UNA PROPUESTA DE LECTURAS

BATHERS ON A FALISCAN CALYX KRATER DISPLAYED IN NATIONAL MUSEUM OF DENMARK.
A PROPOSED INTERPRETATION

DAVID VENDRELL CABANILLAS

Universidad Autónoma de Madrid, España

david.vendrell@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-717-5489>

Recepción: 10/12/2020

Aceptación: 10/02/2021

Resumen

El siguiente artículo presenta un vaso procedente del Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague, el cual se trata de una cratera de cáliz falisca de figuras rojas fechada a principios del siglo IV a. C. y procedente cerca del Monte Soracte (próximo a la localidad italiana de Sant'Oreste). En ella vemos, por un lado, una escena de baño femenino y, por otro lado, una escena de conversación en la palestra; unas imágenes que reformulan los modelos artísticos áticos creados desde mediados/finales del siglo V a. C. A tal efecto, se lleva a cabo una descripción detallada del vaso y un análisis estilístico, compositivo e iconográfico con el fin de formular una hipotética afiliación y autoría, y una nueva lectura interpretativa.

Palabras clave. Baño femenino; escena de conversación; faliscos; capenates; modelos áticos; cerámica vascular falisca.

Abstract

This article presents a vase from the National Museum of Denmark in Copenhagen, which is a red-figure faliscan calyx krater dating from the beginning of the 4th century BC, found near Mount Soracte (next to the Italian town of Sant'Oreste). It shows a female bathing scene on side A, and the motif of three mantled youths on side B; images that reformulate the attic artistic models created from the middle/end of the 5th century BC. For that purpose, a detailed description of the vase and a stylistic, compositional and iconographic analysis is presented in order to formulate a hypothetical affiliation and attribution, and a new proposed interpretation.

Key words. Female bath; three mantled youths; Faliscans; capenates; Attic models; Faliscan vase painting.

Financiación: Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018–095530-B-100 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, titulado: «La narración visual en la cerámica ática: las crateras de figuras rojas de los contextos ibéricos». Sus directores son Carmen Sánchez Fernández (UAM) y Jorge Tomás García (UAM). Formo parte de su Equipo de Trabajo.



Copyright: © David Vendrell Cabanillas, 2021.
Este es un documento de acceso abierto distribuido
bajo los términos de una licencia Creative Commons
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Scopus®



DOAJ

1. INTRODUCCIÓN

Una pieza única forma parte de la colección de Antigüedades Clásicas y del Próximo Oriente del Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague. Se trata de una cratera de cáliz falisca de figuras rojas fechada entre el 400-380/370 a. C., y procedente de cerca del Monte Soracte (Fig. 1), próximo a la actual localidad de Sant'Oreste situada en la región italiana del Lacio (Copenhague, National Museum: 8179; BAPD n.: 1013650). Sorprendentemente todavía no se ha llevado a cabo ningún tipo de estudio ni preliminar ni en profundidad del vaso a pesar de su gran interés iconográfico, el cual lo convierte en una obra relevante de la producción vascular falisca de figuras rojas, aún muy poco conocida hoy en día. Sin embargo, la falta de interés académico en el vaso va en consonancia con la generalizada falta de interés académico en el estudio de los vasos faliscos y su iconografía, el cual ha estado rezagado en la bibliografía desde que J. D. Beazley publicó su obra *Etruscan vase painting* (1947) hasta hace relativamente pocas décadas. Por todo ello, es pertinente que la cratera sea tomada en consideración y, por ende, sea analizada de forma apropiada para poder considerar la importancia de la producción vascular falisca en su respectivo espacio y tiempo, de la misma manera que se considera la significación de otras producciones vasculares como, por ejemplo, la ática y la suritálica. Así mismo, el estudio individualizado que se presenta a continuación proporciona una nueva información que permitirá nuevas investigaciones sobre la iconografía vascular falisca.



Figura 1: Los grupos étnicos a lo largo del valle bajo y medio del río Tíber. Elaboración propia

2. LA CRATERA DE CÁLIZ FALISCA DE COPENHAGUE

El cuerpo del vaso (22,6 cm de altura y 26,5 cm de diámetro) se encuentra delimitado por una franja superior decorada con una rama de olivo, con hojas muy alargadas, frutos y/o bayas, hacia la izquierda, y por una franja inferior, interrumpida en las asas, que está decorada con grecas de meandros entre los que hay intercalados ajedrezados de nueve cuadrados, que sirven de apoyo para las figuras. Así pues, en su cara A (Fig. 2), observamos una escena de baño con tres figuras femeninas y dos masculinas. En el centro, una joven apoya su mano izquierda en un *loutérion* que descansa sobre una columna estriada y decorada con dos volutas. Ésta coge un cofrecito, por uno de sus soportes con forma de patita de felino, que le está ofreciendo otra joven con su mano izquierda. Ambas se encuentran totalmente desnudas, pero visten un largo colgante de perlitas esféricas sobre el hombro y los pechos, y pendientes, como joyas.

Así mismo, la muchacha de la izquierda luce el cabello recogido y la de la derecha lo muestra suelto colgándole alrededor del cuello y encima de sus hombros y su espalda. Entre ellas cuelga una guirnalda. A su derecha, les acompaña una mujer sentada, tocada con *cecrifalo* y ataviada con un largo quitón e *himation*. Con su mano derecha sostiene un espejo con el que se contempla. Pero su acicalamiento se ve interrumpido por la presencia de un intruso. A través del reflejo del espejo lo descubre y gira su cabeza. Se trata de un sátiro barbado e itifálico que salta hacia atrás sorprendido tras ser descubierto.

A la izquierda de la imagen, detrás de una formación vegetal estilizada (que sitúa la acción del baño en un ambiente no urbano, es decir, en un espacio exterior y liminal) se figura otro sátiro barbado e itifálico en cuclillas, que se acerca sigilosamente e intenta tocar el cabello de una de las muchachas la cual, en este caso, no se ha percatado de su presencia. Detrás del mismo, cuelga un *sakkos* y, detrás del otro híbrido, cuelga una cinta.

En la cara B (Fig. 3), se representa la escena de cortejo homoerótico en la palestra con el motivo estereotipado, genérico y convencional de tres figuras masculinas imberbes, de cabellos cortos, ataviadas en *himatia*, cuyos bordes inferiores están decorados con una línea horizontal negra no muy gruesa, a modo de detalles bordados. Sin embargo, la aparente coincidencia en edad de los personajes hace difícil adivinar sus respectivos papeles (*erastés* o *erómenos*) dentro de la relación. Según la nomenclatura establecida por el *Beazley Archive Pottery Database*, el hecho de que sean imberbes nos permite identificar dichas figuras como jóvenes. No obstante, desde mediados del siglo V a. C. es muy común representar a los hombres también imberbes. El detalle iconográfico que permite identificar la figura central y de la izquierda como hombres y la figura de la derecha como un joven muchacho es que éste último se halla vestido completamente envuelto por su *himation*, evocando moderación y, sobretudo,



Figura 2: Cara A de la cratera falisca de cáliz de figuras rojas. Ca. 400-380/370 a. C. Copenhagen, National Museum: 8179. Copyright de la imagen © Copenhagen, National Museum of Denmark. Recuperado de: <https://samlinger.natmus.dk/as/asset/15663>

recato. Por lo contrario, las dos primeras figuras muestran el hombro y el brazo derecho sin cubrir. Así pues, éstos dirigen su mirada hacia el joven; de hecho, el de la izquierda extiende su mano derecha dirigiéndose hacia el muchacho, rompiendo cualquier tipo de rigidez. De este modo, se establece una relación activa entre los

hombres en actitud de *erastai* y el joven en actitud de *erómenos*. En el fondo de la imagen, cuelgan dos cintas decoradas con puntitos negros y flecos en sus extremos, y entre la figura central y la figura de la izquierda hay una terma o piedra de meta como indicador espacial que nos sitúa en el ambiente de la palestra.



Figura 3: Cara B de la cratera falisca de cáliz de figuras rojas. Ca. 400-380/370 a. C. Copenhagen, National Museum: 8179. Copyright de la imagen © Copenhagen, National Museum of Denmark. Recuperado de: <https://samlinger.natmus.dk/as/asset/15663>

3. PARALELOS Y RELACIONES CON PRODUCCIONES ÁTICAS Y LOCALES

Nuestro vaso presenta diversas concomitancias con producciones áticas de mediados a finales del siglo V a. C. y con producciones locales de principios a mediados del siglo IV a. C., a nivel morfológico, estilístico e iconográfico.

En primer lugar, desde el punto de vista morfológico, presenta ciertas similitudes con las crateras de cáliz áticas de mediados del siglo V a. C. (Richter y Milne, 1973: 7-8, fig. 56). Siguiendo a S. Drougou (1982: 89-90), en el siglo IV a. C. se distinguen dos formas de crateras: una de tendencia «arcaizante» que continúa la tradición del siglo anterior, y otra más innovadora, la cual cultiva formas alargadas. Nuestra cratera se ajusta al primer tipo, la cual tiene un cuerpo bajo y cuadrado y el pie está más cerca de los modelos del siglo V a. C., alto y cilíndrico. No obstante, C. Sánchez Fernández (2000: 43-44) afirma que «esta clasificación resulta demasiado simple y en muchos casos los ejemplos intermedios son los más frecuentes». En efecto, nuestra cratera sería uno de esos casos intermedios que presenta divergencias, como, por ejemplo: un labio exvasado y redondeado, con una curvatura más pronunciada; las asas más arqueadas, el nivel inferior del pie más ancho que el nivel superior, y la falta de la cresta entre el cuerpo y el pie.

En segundo lugar, también hay similitudes con producciones áticas y locales desde el punto de vista estilístico y compositivo. Por una parte, encontramos semejanza en el dibujo de las figuras femeninas de nuestro pintor con las del pintor del Chiaro (Adembri, 1988: 10 y 14; 1990: 238), un probable pintor ático que emigraría a *Falerii* (la actual Civita Castellana) y crearía el llamado Taller A (Ambrosini, 2016: 251). Ésta es notable, especialmente, en el uso del motivo de la guirnalda (Frel, 1985: 146, fig. 2c) y en detalles principales y secundarios, como aspectos faciales (Frel, 1985: 146, fig. 1c); pechos (Frel, 1985: 146, fig. 1d); tobillos (Frel, 1985: 146, figs. 1b, 1d); manos (Frel, 1985: 146, fig. 1c) (sobre todo en la forma de figurar la parte de la palma de la mano marcada por el pliegue tenar y el dedo pulgar), y los rizos de cabello que cuelgan de la oreja (Frel, 1985: 146, fig. 1a). De hecho, éste último elemento es característico del pintor del Chiaro y, también, del pintor etrusco de los Argonautas (Scarrone, 2015: 269).

Pero también hay proximidad en cuanto a la temática que define la etapa más tardía de su obra dado que produjo escenas de acoso por parte de sátiros hacia mujeres (Frel, 1985: 145, figs. 27, 28 y 29); un acoso que evidenciamos también en nuestra cratera en el intento de dos sátiros de irrumpir durante el baño de dos jóvenes. El hecho es que el pintor del Chiaro (Adembri, 1988: 10 y 14; 1990: 238), se considera cercano al pintor de Jena (Frel, 1985: 157; Cristofani, 1978: 234; Scarrone, 2015: 276) y al «Plainer style» ático del primer cuarto del siglo IV a. C. (Torelli, 1990:

147 y 156; y Torelli y Pianu, 1985: 156 y 186). Pues bien, la cercanía estilística con el pintor del Chiaro, podría explicar el hecho de que nuestro pintor también presente cierta afinidad en las temáticas, como las escenas de género (Cristofani, 1978: 234), y en el dibujo, por ejemplo, en el rostro de una figura femenina figurada en el fragmento de una copa de figuras rojas del pintor de Jena (Robertson, 1992: 269, fig. 268). Así mismo, el pintor de Jena dibuja sobre los pechos de la figura femenina de este fragmento y de otro perteneciente a una píxide de figuras rojas (Jena, Friedrich-Schiller-Universität: 0477; BAPD n.: 230957; ARV², 1963: 1511.1, 1704; Para, 1971: 499; Add², 1989: 383; LIMC: 10307) el motivo de los colgantes cruzados.

Por otra parte, la figura del sátiro barbado en cuclillas (Fig. 4) recuerda a un sátiro representado en una cratera falisca de cáliz de figuras rojas atribuida al pintor de Nazzano fechada hacia el 370-350 a. C., (Zurigo, Collezione Hirschmann: G51; LIMC: 7881; Scarrone, 2015: 316, n.º 145) el cual se sitúa en la misma ubicación del vaso, es decir, en el espacio compositivo situado justo encima de una de las asas, y con una postura casi idéntica; en una cratera de cáliz falisca de figuras rojas atribuida al mismo (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 90; LIMC: 1730) y en otra cratera de cáliz falisca de figuras rojas del segundo cuarto del siglo IV a. C. (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 8360; LIMC: 41114). Igualmente encontramos el mismo caso en otra cratera de cáliz falisca de figuras rojas fechada hacia mediados del siglo IV a. C. y atribuida al pintor de las Cuadrigas (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 6473; LIMC: 19142). Respecto al otro sátiro, su pose (Fig. 4) alude a la postura que presenta Marsias en el conjunto escultórico «Atenea y Marsias» fechado hacia el 450 a. C. del escultor ático Mirón de Eléuteris (Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos: 9974, 37022, 9975, 9970), la cual pasó a formar parte de los repertorios iconográficos en la cerámica vascular ática durante los siglos V y IV a. C. (1: Eisenberg, 2009: n.º 112; 2: Eisenberg, 2011: n.º 90, 2; 3: BAPD n.: 217481; ARV², 1963: 1334.20; 4: Montpellier, Musée Fabre: 837.1.1109, BAPD n.: 218132; ARV², 1963: 1444.1, 1708; 5: Paris, Musée du Louvre: CA1262; BAPD n.: 7849; LIMC: 40724; 6: Jaén, Museo Íbero de Jaén: DJ/DA07085; 7: Cracow, University: 10331; BAPD n.: 215285; ARV², 1963: 1154.32). De hecho, en la Cortona etrusca llegó una pélice ática de figuras rojas fechada hacia mediados del siglo V a. C. y atribuida al pintor del Perseo (Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology: 8.4582; BAPD n.: 206704; ARV², 1963: 581.2, 1659; Add², 1989: 263), en cuya cara principal se representa una mujer tocada con *sakkos* y vestida con quitón e *himation*, la cual toca la doble flauta o *aulós* mientras que un sátiro barbado e itifálico reproduce la postura del Marsias de Mirón en actitud de sorpresa. También, cabe destacar la semejanza entre el cofre figurado en la cara A de nuestra cratera con dos cofres representados en una cratera



Figura 4: Detalles de la cara principal de la cratera. Copyright de la imagen © Copenhagen, National Museum of Denmark. Recuperado de: <https://samlinger.natmus.dk/as/asset/15663>

falisca de cáliz de figuras rojas atribuida al pintor del Nazzano fechada hacia el 370-350 a. C. (Hulton Fine Art Collection).

Por otro lado, el mismo tipo de formación vegetal figurado lo vemos de forma similar como, por ejemplo, en algunas imágenes áticas de baño femenino del pintor del Dinos (Cracow, Jagiellonian University, Institute of Archaeology 103; BAPD n.º: 215285; ARV², 1963: 28.13) y del pintor de Atenas 1243 (Berlin, Antikensammlung: 3403; BAPD n.º: 220538; ARV², 1963: 1319.1; LIMC: 36676); pero, también, en algunas producciones faliscas atribuidas al pintor de Nazzano (Zurigo, Collezione Hirschmann: G51; Scarrone, 2015: 316, n.º 145) y al Grupo Marcioni (Orvieto, Museo Archeologico Nazionale: 61974; LIMC: 36309).

En cuanto a la cara B, su imagen se halla cercana, tanto en detalles como actitudes, a la escena de conversación de una cratera de campana ática de figuras rojas atribuida al pintor ático del Louvre G 433, fechada a finales del siglo V a. C. y hallada en la Nazzano cape-nate (New Haven, Yale University: 1913.129; BAPD n.º: 217555; ARV², 1963: 1342.3; Add², 1989: 367; LIMC: 9004), muy cerca del Monte Soracte y del río Tíber. No obstante, mientras que en nuestra imagen secundaria los *erastai* se ubican en la parte central y la izquierda de la composición y el *erómenos* en la derecha, en la imagen ática del pintor del Louvre G 433 el amado se ubica en el centro y es rodeado por los dos amantes. Así mismo, el motivo iconográfico de la terma también se encuentra de manera muy semejante en imágenes faliscas como la que preside la cara B de una cratera de campana de figuras rojas del pintor de Nepi (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 6364; LIMC: 20204; EVP, 1947, 70-73) y ambas caras de una cratera de cáliz de figuras rojas del pintor de Nazzano (Zurigo, Collezione Hirschmann: G51; LIMC: 7881; Scarrone, 2015: 316, n.º 145) que ya hemos comentado anteriormente.

Pero no solo reproduce la manera ática, sino también adapta la decoración accesoria referida anteriormente, la cual se aproxima al esquema decorativo ático habitual entre la segunda y la tercera mitad del siglo V a. C. en las crateras de cáliz y, concretamente, sigue muy de cerca la decoración accesoria de algunos vasos áticos de principios del siglo IV a. C. importados a *Falerii* como, por ejemplo, una cratera de campana de figuras rojas atribuida al taller del pintor de Meleagro (Civita Castellana, Museo Archeologico dell'Agro Falisco: 18543); una cratera de campana de figuras rojas atribuida al pintor del Londres F64 y hallada en la tumba CXXII (CXIV) de la necrópolis de Celle (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 3619; BAPD n.º: 260023; ARV², 1963: 1420.7; LIMC ID: 23772; Ambrosini, 2009: 21-22); una cratera de campana de figuras rojas atribuida a un artesano cercano al pintor de Talos hallada en la tumba CXXV (CXVII) o CXXX (CXXII) de la necrópolis de Valsiarosa (Civita Castellana, Museo Archeologico dell'Agro Falisco: 2382; Ambrosini, 2009: 23); y una cratera de cáliz de figuras rojas atribuida al pintor de Upsala hallada en la tumba CVII de la necrópolis de Celle (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 1514; BAPD n.º: 28060; LIMC: 24652; Ambrosini, 2009: 23), la cual, es atribuida a una posible producción falisca (Brommer, 1960: 223, n.º 5).

Pero, sobretodo, el friso inferior decorado con grecas de meandros entre los que hay intercalados ajedrezados es idéntico al friso inferior de la cara secundaria de una cratera de campana ática fechada a principios del siglo IV a. C. y atribuida al pintor del Louvre G508 (San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum: 253.24876; BAPD n.º: 218052; ARV² (1963), 1436.4; Add² (1989), 377; LIMC: 25278) y, también, al friso inferior de la cara B de una cratera de cáliz ática fechada entre el 390-380 a. C. y atribuida al pintor de Londres F1 (Baltimore, Walters Art Gallery: 48.261; BAPD n.º:

374), salvo que el patrón decorativo de éste último se define por tres meandros, un ajedrezado y otros dos meandros, mientras que el modelo del friso inferior de nuestra cratera, además de situarse en ambas caras, está caracterizado por cuatro meandros, un ajedrezado y otros dos meandros. También es casi idéntico al friso inferior de la cara secundaria de una cratera de cáliz ática fechada a principios del siglo IV a. C. y atribuida al pintor de Londres F64 (Berlin, Pergamonmuseum: 3974; BAPD n.: 6980; LIMC: 8741) pero, en este caso, éste va acompañado de una banda inferior de pequeñas ovas con puntitos intercalados.

En tercer lugar, desde el punto de vista iconográfico, la imagen de la cara A presenta la típica escena ática del *loutron nymphikon* (Colivicchi, 2006: 281) la cual combina dos modelos compositivos áticos utilizados para representar el baño femenino, el de las bañistas en el *loutérion* y el de la preparación nupcial y acicalamiento de la novia; produciéndose una contaminación visual ya que la imagen presenta un modelo artístico doméstico integrado en un espacio no doméstico. Así pues, la acción del baño se ubica alrededor de una pila, pero la presencia de una asistente que ofrece un pequeño cofre a la otra bañista y la de una acompañante nos recuerda a las imágenes áticas de finales del siglo V a. C. (1: BAPD n.: 7100; 2: University of Mississippi, Museums: 77.3.196; BAPD n.: 7719; 3: Hannover, Kestner Museum: 1966.116; BAPD n.: 8737; 4: Copenhagen, National Museum: B158; BAPD n.: 10610; 5: BAPD n.: 11769; 6: Londres, British Museum: E147; BAPD n.: 11923; 7: BAPD n.: 12704; 8: Londres, British Museum: 1920.3-15.4; BAPD n.: 216539; ARV², 1963: 1211.1; Para, 1971: 464; Add², 1989: 347; 9: Londres, British Museum: E208; BAPD n.: 216541; ARV², 1963: 1211.3; Add², 1989: 347; 10: Ferrara, Museo Nazionale di Spina: 30040; BAPD n.: 216505; ARV², 1963: 1208.46; Para, 1971: 463; Add², 1989: 346; 11: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität: 197; BAPD n.: 216521; ARV², 1963: 1209.60; Para, 1971: 463; Add², 1989: 346; 12: BAPD n.: 216522; ARV², 1963: 1209.61; Add², 1989: 346; 13: BAPD n.: 30163; 14: Pandolfini Casa d'Aste, London, 10th July, 2019, 66, n.º 22). Aunque, cabe decir, que el cambio iconográfico en el que se introduce la figura de las asistentes o ayudantes en el baño se produce a mediados del siglo V a. C. (Lambrugo, 2008: 175-177), siendo un claro ejemplo de ello un estamnos ático de figuras rojas atribuido al Grupo de Polignoto, fechado hacia el 440-430 a. C. y hallado en Vico Equense (BAPD n.: 213650; ARV², 1963: 1052, 19; 1680; 1614).

De la misma forma ocurre en una escena de baño nupcial que preside la cara A de una cratera ática de campana de figuras rojas próxima al pintor del Londres F64 y hallada en la necrópolis ibérica de Piquia (Jaén, Museo Íbero de Jaén: DJ/DA07085), y en otra escena de la misma índole en una hidria ática de figuras rojas del pintor del Kerch (Cambridge, Harvard University, Arthur M. Sackler Museum: 60.348; BAPD n.: 13427). De hecho, presenta la misma decoración accesoria

que la cratera de campana de figuras rojas atribuida al mismo pintor y hallada en *Falerii* (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 3619; BAPD n.: 260023; ARV², 1963: 1420.7; LIMC: 23772).

Por otro lado, evidenciamos en nuestra imagen un elemento iconográfico suritalico, característico en el imaginario apulio (1: Bari, Macinagrossa coll. 16; RVA I, 1978: 5/246; 2: Lecce, Museo Provinciale Sigismaondo Castromediano 612; ARV², 1963: 9002260; 3: De Ridder, 1901-1902: 608, n.º 1037); campano (1: Madrid, Museo Arqueológico Nacional: 11441; 2: Casa d'Aste. Itineris, *Reperti archeologici*, Milano, 26 giugno 2018, n.º 101); lucano (*Antike Kunstwerke. Auktion Luzern* 2.5.1959, Luzern, n.º 131); y, también, paestano (1: Trendall, 1976: tav. X, c. U15; 2: Eisenberg, 2011: n.º 73; 3: Tampa, Tampa Museum of Art, Museum Purchase and Judith R. Blanchard Memorial Fund: 1989.098; 4: RVP, 1987: 130f, Nr. 195-198 tav.79; 5: Shapiro, Picón y Scott, 1995: n.º 86.134.163; 6: Madrid, Museo Arqueológico Nacional: 1999/99/146; 11387; 11388; 11441, 11442, 11445; 7: Gorny & Mosch, Giessener Münzhandlung GmbH, Auktion. Kunst der Antike, 252, 13. Dezember 2017, n.º 96; 8: Paestum, Museo Archeologico Nazionale di Paestum: Gaudo, Tumba 58; 9: Bertolami. Fine Art, Auction 74, n.º 61; 10) Cefalú, Museo de Cefalú: n.º 8; A.21,5; D.17,5). Es un colgante con amuletos de forma esférica, que visten las muchachas (Johansen y Blinkenberg, 1927: 170). Es cierto que se asemeja en gran medida al *kestos himas* que portan algunas bañistas en imágenes vasculares áticas de finales del siglo V a. C. y principios del siglo IV a. C. (1: Montpellier, Musée Fabre: 837.1.1109; BAPD n.: 218132; 2: BAPD n.: 218132; ARV², 1963: 1444.1, 1708; 3: Jaén, Museo Íbero de Jaén: DJ/DA07085; 4: BAPD n.: 215451; ARV², 1963: 1166.99), pero, es realmente un elemento visual de origen ático que viste el niño Erictonio en varias representaciones vasculares áticas de mediados y finales del siglo V a. C. (1: Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig: T654; BAPD n.: 206765; ARV², 1963: 585.35, 1660; Add², 1989: 263; LIMC: 28973; 2: Berlin, Schloss Charlottenburg: F2537; BAPD n.: 217211; ARV², 1963: 1268.2, 1689; Add², 1989: 356; LIMC: 10635; 3: Richmond, Museum of Fine Arts: 81.70; BAPD n.: 10158; LIMC: 16812; 4) Cleveland, Museum of Art: 82.142; BAPD n.: 10161; LIMC: 31289; 5) Palermo, Museo Archeologico Regionale: 2365; BAPD n.: 217525; ARV², 1963: 1339.3; Add², 1989: 367; LIMC: 1680) y que visten niños desnudos representados en pequeñas coes áticas de figuras rojas de principios del siglo IV a. C. (Bolonia, Museo Civico Archeologico: MCA-GRE-G_0076; 2: Atenas, National Museum: 1587; BAPD n.: 1072; 3: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus.: H4703; BAPD n.: 1286; 4: Prague, National Museum: 2134; BAPD n.: 1366; 5: Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst.: S101400; BAPD n.: 1367; 6: Copenhagen, National Museum: 10121; BAPD n.: 1369; 7: Copenhagen, National Museum: 10120; BAPD n.: 1370; 8: Zurich,

University: 2505; BAPD n.: 1502; 9: Zurich, University: 2504; BAPD n.: 1503; 10: Bryn Mawr, Bryn Mawr College: P104; BAPD n.: 1600; 11: Albacete, Museo de Albacete: 1586 y 1599).

En relación a la cara secundaria, la imagen refleja el motivo estandarizado de la seducción del efebo en la palestra; una escena que los talleres áticos figuraron en las caras B de sus producciones cerámicas desde el 430 a. C. y, muy intensamente, a lo largo del siglo IV a. C. (Ambrosini, 2005: 172; Langner, 2012: 12-20; Franceschini, 2014; 2018). Normalmente, son tres figuras masculinas envueltas en sus *himatia*: dos *erastai* o amantes, situados a los lados y apoyados en un bastón o *rhabdos* de forma respectiva, y un *erómenos* o amado en el centro de la composición, al que se le dirigen los hombres adultos, en varias ocasiones, con objetos propios de la palestra como estrígilas, discos o aribalos (Sánchez Fernández, 1992: 25). Éste se trataría del esquema iconográfico tipo n.º II de la clasificación elaborada por A. D. Trendall (1967: 12) en la cual hay presente la combinación de los tipos A1+C1+D1, siendo uno de los más frecuentes en la cerámica vascular ática y suritálica (Isler-Kerényi, 1993: 93-100; Langner, 2012). Pues bien, parece ser que fue bien recibido en la zona tiberina y en el ámbito etrusco-septentrional (Ambrosini, 2005: 173). De hecho, el pintor de nuestra cratera lo toma, pero lo reformula a su conveniencia. Es decir, hace uso del modelo iconográfico, pero no lo copia, sino lo invierte obteniendo una variante visual no tan típica. Así pues, el joven lo sitúa en el lado derecho mientras que los adultos ocupan el centro y el lado izquierdo. Incluso, uno de ellos alza su brazo derecho en una actitud de parlamentar, aportando un mayor dinamismo y alejándose de la rigidez que definen las imágenes áticas que representan dicho motivo genérico.

4. AFILIACIÓN Y ATRIBUCIÓN

M. A. del Chiaro (1962: 208) ya nos advirtió de la imperiosa necesidad de especificar con mayor rigor la producción cerámica hallada tanto en Etruria como en el agro falisco y capenate sin caer en el error de clasificarla comúnmente como etrusca, sin ningún tipo de argumentación al respecto (Meer, 2019: 88). Es probable que esto ocurriera con nuestra cratera puesto que el *Corpus Vasorum Antiquorum* (Johansen y Blinkenberg, 1927: 170) le atribuye directamente una manufactura etrusca; información también recogida en la base de datos del Archivo Beazley (BAPD n.: 1013650).

No obstante, el modelo compositivo de la escena principal de nuestro vaso no aparece representado en ninguna imagen vascular etrusca de baño femenino (1: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität: E51; BAPD n.º: 1004062; Beazley, 1947: 195; 2: Sotheby's, New York, December 6th, 2006, n.º 135; 3: Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, 8-3826; 4: Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 18 diciembre, 2019, n.º 148; 5: Museo

Cívico archeologico e della Collegiata di Casole d'Elsa; 6: Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria: 792). Por lo contrario, pintores faliscos como, el pintor de la Aurora (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 3592; BAPD n.: 9002166; LIMC: 50763) (Fig. 5), el pintor de Nepi (Génova, Musée d'Art et d'histoire: HR 180; LIMC: 201487) (Fig. 6), y otro posiblemente cercano a este último (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 43970; BAPD n.: 9002146; LIMC: 5877) (Fig. 7), realizaron imágenes de jóvenes bañistas que presentan el mismo modelo compositivo de nuestra imagen.

Aun así, las imágenes de nuestra cratera presentan composiciones más simples, más simétricas (no se aplica en ninguna figura la técnica del escorzo) y con menos figuras, las cuales se sitúan sólo en un único plano, denotando un estilo menos complejo y ambicioso. Por lo contrario, a pesar que haya menos cantidad de figuras, sí que aparece la figura del sátiro, ausente en las restantes. Por otro lado, aunque la temática elegida es muy similar, lo que varía de forma fundamental es el soporte: los vasos que las soportan son estamnos, en cambio, nuestra imagen se figura en una cratera de cáliz, cuya forma fue muy común en las producciones vasculares faliscas de figuras rojas (Beazley, 1947: 70); pero, por lo contrario, fue una forma poco habitual en la cerámica vascular etrusca del siglo V a. C. e inicios del siglo IV a. C. (Michetti, 2019: 377). Por todo ello, si seguimos las consideraciones relativas al lenguaje estilístico y compositivo expuestas anteriormente (recordando sobre todo la cercanía estilística con el pintor del Chiaro, supuestamente pintor de origen ático que trabajó en *Falerii*) y las consideraciones relativas a las preferencias tipológicas, sería más plausible atribuir la cratera como una producción falisca del primer cuarto del siglo IV a. C. (400-380/370 a. C.); de hecho, el propio Museo Nacional de Dinamarca en Copenhague le atribuye la misma manufactura que proponemos. Así mismo, si estamos en lo cierto, disminuirían incluso aún más las remotas probabilidades de que fuera un vaso etrusco dado que, tal y como indica L. B. van der Meer (2019: 88), parece ser que la interacción entre los talleres de *Falerii* y los etruscos en los que se producían vasos de figuras rojas hacia el ca. 400 y 350 a. C. fue casi nula.

Así pues, si nuestra propuesta es correcta, lo más probable es que nuestra cratera fuese producida en *Falerii* (Biella, 2017: 145-162). La interferencia significativa entre los pintores faliscos pertenecientes a diferentes grupos y el uso del mismo tipo de forma de vaso (Wulschleger, 2000: 8) podrían corroborar la hipótesis de una producción falisca centralizada en *Falerii*, donde se han encontrado varios hornos para la producción de cerámica (Biella, 2017: 145-162).

El siguiente paso consiste en buscar una atribución. Tal y como detalla B. Adembri (1988: 8), después de que J. D. Beazley publicase su brillante obra titulada «*Etruscan vase-painting*» en 1947, su método atribucionista (Kurtz, 1985: 237-250; Sánchez Fernández,

1994: 31-40; Rodríguez Pérez, 2010: 7-24; Arrington, 2017: 21-40) ha seguido aplicándose en la cerámica vascular falisca y, por ello, no formaremos parte de la excepción. No cabe duda que la impronta ática de nuestra cratera es indudable. Por lo general, las obras del pintor de Nazzano, junto con las del de Würzburg 818, de la Aurora, y del Diespater y del pintor de Hércules, son las que expresan de forma más magistral la tradición ática (Wulschleger, 2000: 7) mientras que otros pintores faliscos, como los del taller del Grupo de Nepi (Beazley, 1947: 70-73), ejecutan una producción que empieza lentamente a alejarse del aticismo, inaugurando el estilo falisco (Wulschleger, 2000: 27). A pesar que nuestro pintor pudo estar relacionado al pintor de la Aurora y al pintor de Nepi por la elección de la misma temática, como es el baño femenino, o la utilización de una composición similar, su estilo artístico no se aproxima con claridad a ninguno de ellos.

Es cierto que nuestras imágenes comparten semejanzas estilísticas con el pintor de Nazzano como la ubicación de las figuras en el espacio compositivo sobre las asas, pero el caso es que la ubicación o la posición de una figura a no ser que sea muy característica del autor no suele ser específica de un solo pintor, y en menor medida si ha estado provocada por ciertos condicionamientos como la falta de espacio, dado que en el siglo IV a. C., la reducción del diámetro del cuerpo de las crateras de cáliz provocó que no hubiera tanto espacio para incluir las mismas figuras que anteriormente se figuraban, y se empezaron a explorar espacios alternativos (1: Atenas, National Museum: 12252; BAPD n.: 218203; ARV², 1963: 1451.1; Add², 1989: 379; 2: New York, Metropolitan Museum: 52.11.18; BAPD

n.: 14714; 3: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROIII101; BAPD n.: 8116). De hecho, la ubicación o la pose de una figura sería más bien el rasgo de un taller. Así mismo, no guarda tampoco relación que nuestro pintor figure sus imágenes en una cratera de cáliz de la misma manera que lleva a cabo el pintor de Nazzano ya que dicha forma presenta, mayoritariamente, dos variantes tipológicas. Mientras que nuestra cratera posee un cuerpo rebajado, cuadrado, con mayor diámetro que altura, y pie alto, cilíndrico y poco moldurado, las crateras de cáliz del pintor de Nazzano se caracterizan por poseer un cuerpo más esbelto, en la que la altura sobrepasa al diámetro, y un «cuello» alto de paredes casi verticales, que se inclinan fuera únicamente en el extremo superior de la pieza.

Otro marcador diferenciador con los otros pintores faliscos de bañistas es la ausencia de adición de la pintura blanca. En las obras atribuidas al pintor de Diespater se utiliza con moderación; en cambio, en las obras del pintor de Nepi, pintor de la Aurora, del pintor de Nazzano y de su séquito predomina la abundancia del blanco pintado en exceso, sobretodo en las figuras femeninas. Por lo contrario, en cambio, está casi completamente ausente en las obras del pintor del Chiaro, de manera que se considera un detalle técnico tomado como marcador cronológico (Wulschleger, 2000: 18). Posiblemente, la ausencia de blanco añadido sobre las figuras de nuestras imágenes sea un indicador para fechar el vaso a principios del siglo IV a. C., hacia el 400-380/370 a. C. J. D. Beazley separaba los pintores según la forma de vaso que decoraban (Beazley, 1922: 85); así pues, es probable que no se trate de una obra del Pintor del Chiaro dado que éste estuvo especializado



Figura 5: Cara B de un estamno falisco de figuras rojas atribuido al pintor de Nepi. 380-370 a. C. Génova, Musée d'Art et d'histoire: HR 180. Copyright de la imagen © Wulschleger, 2000: 5



Figura 6: Cara A de estamno falisco de figuras rojas atribuido al pintor de la Aurora. 375-350 a. C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 3592. Copyright de la imagen © Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale



Figura 7: Cara A de estamno falisco de figuras rojas atribuido a un pintor cercano al pintor de Nepi. 375-350 a. C. Roma Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 43970. Copyright de la imagen © Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale

en copas de figuras rojas, durante toda su carrera (Frel, 1985: 145). Sin embargo, en la tumba 58 de la necrópolis prerromana de Génova se halló una cratera de cáliz fechada hacia el 390 a. C. que es atribuida al pintor del Chiaro-Nepi (Pola, 2019: 39).

Así pues, es plausible creer que estamos ante un pintor modesto y contemporáneo al pintor del Chiaro. Incluso, aunque no hubiera pintores áticos en el agro

falisco, la circulación de vasos áticos en esta zona, explicaría su conocimiento de los repertorios áticos. Nuestro pintor, el cual podría ser nombrado el pintor del Soracte 8179, parece ser ciertamente experimentado, pero, no obstante, su estilo no es tan cuidado y elaborado como el de otros pintores posteriores, como el pintor de Nazzano, el pintor de la Aurora, o el pintor de Nepi. Por ejemplo, como «firma» personal, el pintor

dibuja la parte inferior del *himation*, tanto de las figuras masculinas de la cara B como la figura de la mujer sentada en la cara A, con una pincelada angulosa negra no muy gruesa a modo de detalle bordado; en cambio, pintores cercanos desde el punto de vista cronológico como el pintor de Nepi, dibuja los bordes inferiores e, incluso, superiores de los *himatia* que visten sus figuras con líneas nerviosas gruesas decoradas con ondas marinas. Es decir, en su *modus operandi*, el pintor dibuja con cuidado, pero sin una maestría notable y se caracteriza por una cierta economía y rapidez en su estilo. De hecho, en algunas ocasiones, quizás por la falta de previsión, no respeta el espacio figurativo disponible y hace que las figuras se peguen demasiado al asa o a la decoración accesorio invadiendo el área destinada a la ornamentación. Así mismo, posiblemente, sus composiciones sean simples y con pocos personajes dada la falta de espacio, ya que decora una cratera de muy pequeño tamaño. Aun así, el tratamiento de las figuras es ciertamente proporcionado y delicado alejándose de la esquematización. Por todo ello, no es descartable creer que el precio de nuestro vaso no fuera muy elevado, siendo así disponible para ser adquirido por una clientela un poco más variada y no tan exigente, pero esto no deja de ser una mera hipótesis.

Por consiguiente, hemos evidenciado que el pintor del vaso toma la iconografía ática y unos específicos modelos compositivos áticos, pero la cuestión que se plantea es cuál fue el método empleado para acceder a ellos con el fin de reformularlos. Por un lado, las escenas de conversación abundan en las imágenes vasculares áticas halladas en *Falerii* (1: Florencia, Museo Archeologico Etrusco: 74356; BAPD n.: 211984; ARV², 1963: 904.59; Para, 1971: 429; 2: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 869; BAPD n.: 531; 3: LIMC: 12754; 4: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 5171; BAPD n.: 214593; ARV², 1963: 1088.7) pero son más bien del siglo V a. C., de manera que no se puede garantizar que el pintor hubiera tenido acceso a ellas de primera mano. No obstante, como ya hemos comentado, la cara secundaria de una cratera de campana ática de figuras rojas atribuida al pintor ático del Louvre G 433, fechada a finales del siglo V a. C. y hallada en la localidad capenate de Nazzano (New Haven, Yale University: 1913.129; BAPD n.: 217555; ARV², 1963: 1342.3; Add², 1989: 367; LIMC: 9004), presenta una escena de conservación cercana a la nuestra. Por otro lado, no disponemos de ninguna escena ática de baño femenino en el agro falisco. La única más parecida, aunque no representa un baño femenino, se encuentra en el fondo de una copa ática de figuras rojas atribuida al pintor de Duris hallada en Civita Castellana (Boston, Museum of Fine Arts: 97.369; BAPD n.: 205295; ARV², 1963: 444.248; Para, 1971: 421; Add², 1989: 241).

Dicho lo cual, es probable que el conocimiento artístico de nuestro pintor derivase de las enseñanzas del Pintor del Chiaro, pero también de una serie de plantillas de cartones existentes en los talleres

cerámicos faliscos, que contendrían los modelos iconográficos de los vasos áticos de figuras rojas que circularían por Etruria (Ambrosini, 2005: 176). El uso de plantillas y cartones por parte de los pintores de la cerámica vascular representa un vacío bibliográfico muy significativo. Aun así, la investigación propone, en algunos casos concretos, la irremediable existencia de plantillas con dibujos, bocetos o esbozos que explicarían la enorme semejanza entre algunas imágenes que no comparten ni autoría, cronología ni contexto (Massa Pairault, 1990: 191; Ambrosini, 1998: 169-170; Blondé y Muller, 2000: 304). Así mismo, G. L. Campbell (2007) sugiere que algunos pintores etruscos «imitaron» los motivos ornamentales griegos mediante plantillas; una hipótesis válida en el caso de nuestro pintor ya que la decoración accesorio de su cratera es muy cercana a la ornamentación decorativa al pintor de Meleagro y a algunos pintores del *Plainer Group*, como el pintor de Londres F64, el pintor de Londres F1, y el pintor del Louvre G508. De hecho, no sería extraño suponer que los pintores faliscos de figuras rojas conocieran el repertorio iconográfico del *Plainer Group*, puesto que, por ejemplo, en la cara principal de una cratera de cáliz falisca de figuras rojas vemos la Apoteosis de Heracles en la cuadriga acompañado por Nice (1: Berlín, Antikensammlung: 4556; LIMC: 24083); una imagen que reproduce los modelos vasculares áticos ya existentes y que adapta el modelo del pintor de Londres F64 al cual se le atribuyen cinco imágenes (1: Londres, British Museum: F64; BAPD n.: 260017; ARV², 1963: 1419.1; LIMC: 16835; 2: Ruvo, Museo Jatta: 36733; BAPD n.: 260020; ARV², 1963: 1420.4; Para, 1971: 490; LIMC: 22484; 3) Paris, Cabinet des Médailles: 430; BAPD n.: 260019; ARV², 1963: 1420.3; LIMC: 22483; 4) S. Agata de'Goti, Mustilli; BAPD n.: 260021; ARV², 1963: 1420.5, 1693; Add², 1989: 375; 5) Jaén, Museo de la Universidad: DA07083; BAPD n.: 9030004).

5. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICOESPACIAL

Dicho lo cual, si la datación propuesta para el vaso es correcta, es decir, entre el 400-380/370 a. C., aproximadamente, quiere decir que fue producido en un período marcado por el apogeo político, cultural y económico de *Falerii* (Cristofani y Coen, 1991-1992: 120-121; Colonna 1992: 111; Camporeale, 2015: 241), estimulado como consecuencia de la conquista de Veyes por el *dictator* romano Marco Furius Camillus en el 396 a. C. y la firma de un tratado de paz con Roma, después de que fracasara el asedio a *Falerii* en el 394 (o 391) a. C. (Liv. *Epit.* V. 26, 8; Plut. *Cam.* 9, 11). Resultado de dicho apogeo, hacia el 400 a. C., se inició la producción de cerámica vascular falisca de figuras rojas en *Falerii*, impulsada, según la tesis tradicional (Beazley, 1947; Adembri, 1988: 7-16; 1990: 233-244), con la llegada de pintores y ceramistas áticos (del Chiaro, 1974: 251;

Stenico, 1958: 296-297; Pianu, 1985: 70; Harari, 1996: 148, n.º6; Bianchi Bandinelli y Torelli 1976: n.º175) mediante Turios y Lucania (Harari, 2004: 170-172, 173), los cuales habrían emigrado por la crisis económica provocada por la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.) y la peste de Atenas (430-426 a. C.) (Scarrone, 2015: 277). De hecho, dichos artesanos áticos habrían sido cercanos al pintor de Meidias, de Jena, de Meleagro y de Erbach (Beazley, 1947: 70; Scarrone, 2015: 277). Un momento histórico que se ha llamado «período protofalisco» (Stenico, 1958: 286-306; Adembri, 1990: 233-244; Scarrone, 2015: 273-277).

En cuanto a su localización, nuestra cratera se encontró «cerca del monte Soracte» (Johansen y Blinkenberg, 1927: 170), frontera natural entre el territorio falisco y el capenate, y lugar de culto del dios etrusco Soranus (Tabolli y Neri, 2018: 559), que fue posteriormente asimilado con Apolo, y de su esposa, la diosa Feronia (di Fazio, 2012a: 379-408). En un primer momento, sería razonable pensar que la proximidad indicada nos puede sugerir cualquier lugar situado en el perímetro de la montaña sagrada, es decir, tanto en el agro falisco como en el capenate. Pero la necesidad de acotar el contexto nos exige una precisión mayor y, por supuesto, más plausible. Por esta misma razón, planteamos que el contexto podría situarse en uno de los centros urbanos y rurales más cercanos al Monte Soracte en cuyos territorios hubo necrópolis en las cuales se ha hallado cerámica vascular falisca de figuras rojas como material arqueológico y funerario. Así pues, Narce (Camilli, Sorge y Zifferero, 2014: 66-68) (en el agro falisco), Sant'Oreste (Belardelli, 2003), Nazzano (Resini y de Maria, 2002) y Capena (Pani, 1995) (en el agro capenate) se presentan como los mejores candidatos que pudieron recibir nuestro vaso. Es decir, de la misma manera que una pequeña parte de la producción falisca fue exportada a la Etruria interior (Orvieto y Chiusi) y costera (Caere, Tarquinia y Populonia) (Martelli, 1987: 45-46), a Roma (Jolivet, 1985: 1-28), y a otros lugares más lejanos como Génova (Bernabó Brea y Chiapella, 1951: 163-200; Stenico, 1958: 297-298; Melli, 2009: 591-598); Córcega (Ambrosini, 2007: 365-404); Cerdeña (Pompianu, 2017: 1-28); la Lucania (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art: 02-880); y la Apulia (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art: 99-158), nuestra cratera pudo ser exportada sin problema alguno al agro capenate.

Así mismo, es interesante comentar que es probable que el territorio alrededor del Monte Soracte fuera una zona de influencia del *Lucus Feroniae*, un importante espacio de culto sagrado dedicado a Feronia, situado en territorio capenate, concretamente, a los pies del Monte Soracte, en el kilómetro 18 de la Vía Tiberina, al sur del Fiano Romano, al este de Capena y a unos 30 kilómetros al norte de Roma (di Fazio, 2012b: 339-340). La razón se basa en su importante carácter comercial, dado que, según las fuentes clásicas (Strab. V.2.9; Dion. Hal. *Pomp.* III.32.1; Livy. *Epit.* I.30), fue uno de los mercados agrícolas más importantes y más ricos

de la Italia Central (Gabba, 1975: 141-166) desde, al menos, las primeras décadas del siglo VII a. C. Según Tito Livio (*Epit.* I.30, 5), el santuario ya era célebre durante el reinado de Tulo Hostilio por poseer grandes riquezas y tesoros (Livy. XXVI, 11.8-9). Así mismo, Dionisio de Halicarnaso (Dion. Hal. *Pomp.* III, 32,1; Dumézil, 1977: 364) informa que, desde época antigua, en determinados días de fiesta, mientras unos acudían al santuario para poder cumplir sus votos y ofrecer sacrificios a la diosa, multitud de comerciantes, artesanos y campesinos etruscos, sabinos y latinos también acudían con el objetivo de mercadear. Todos respetaban el carácter sagrado del santuario debido al temor que despertaba la deidad y, por ello, dejaban a un lado los conflictos bélicos, siendo *Lucus Feroniae* un importante santuario empórico de reunión intercomunitario, es decir, frecuentado por diversas étnes (Cifani, 2012: 155-156). De hecho, las excavaciones arqueológicas sacaron a la luz un depósito votivo al norte del área sagrada cuyos materiales apuntan que el lugar fue frecuentado desde al menos el siglo VI a. C. (Gazzetti, Gallavolti y Aiello, 1992: 25 y 35; Stanco, 2004: 29-46; Moretti Sgubini, 2005-2006: 111-138).

6. INTERPRETACIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Por lo general, el destino de los vasos faliscos (y, también, etruscos) fue formar parte del ajuar de los banquetes y de las tumbas (Reusser, 2002: 267), es decir, fueron utilizados en un contexto doméstico y en un contexto funerario. De hecho, por el buen estado de conservación, aunque la superficie se encuentra un poco deteriorada en zonas en las que también se puede observar el barniz rojizo como defecto de cocción, sería plausible pensar en un contexto funerario como localización final. Pero, un tercer y último destino también fue formar parte de depósitos votivos de santuarios. Sin embargo, descartamos que nuestra cratera fuera votiva dada la ausencia de inscripciones incisas dirigidas a divinidades concretas, las cuales sí que encontramos en otros ejemplos (Cristofani, 1988-1989: 14; Feruglio 1991: 1231-1251). Dicho lo cual, nuestra cratera lo más probable es que fuera adquirida, inicialmente, como vaso simpótico y, finalmente, usada como vaso funerario, depositado en algún lugar cercano al Monte Soracte. De hecho, la mayor parte de las crateras de cáliz recuperadas en Etruria (incluyendo el agro falisco), se han localizado en contextos funerarios (Tsingarida, 2003: 103-105). Sin embargo, cabe la posibilidad de que su función sólo fuera funeraria, quizás, como urna, dadas sus pequeñas dimensiones, a diferencia de las crateras griegas, que indicarían una readaptación a su nueva función.

En tal caso, desconocemos si formó parte de un ajuar funerario perteneciente a una tumba masculina o femenina. Por un lado, la imagen de la cara principal remite al mundo femenino, pero, por otro lado, el vaso

en el que se representa es masculino, o así se podría pensar si su contexto fuera griego. Pero nos encontramos en un contexto etrusco en el que posiblemente la cratera (en todas sus formas) pudo ser considerada un vaso de uso femenino puesto que, tal y como nos informa el historiador Teopompo de Quios (*Athen.* XII.517d-518a), en torno a mediados del siglo IV a. C., era totalmente normal que la mujer etrusca asistiera junto con su esposo en los banquetes y participara de la misma forma que ellos, es decir, bebiendo y disfrutando de esta experiencia de carácter social. Por ello, se podría proponer que nuestro vaso formó parte de una tumba femenina.

Sea como fuere, la lectura de las imágenes (*interpretatio falisca* o *capenate*) cambiaría según el contexto. En un contexto cotidiano, es decir, en un ambiente festivo del banquete, en el que podían participar mujeres junto a los hombres, los y las comensales podrían interpretar el baño como aquel rito de preparación para la ceremonia nupcial que permitiría a la joven ser esposa y madre. Siendo así, la lectura del vaso podría vincularse dentro de la esfera cultural y religiosa de la esposa de Soranus, Feronia. Ésta se trata de una divinidad rural sabina de carácter ctónico, ligada con las aguas y la naturaleza y protectora de los bosques y las fuentes (di Fazio, 2012b: 337) y es una de las muchas personificaciones femeninas en las que se mezcla la idea de la floración primaveral con la de belleza y fecundidad (Guillen, 1980: 357-390). Habita en un ámbito silvestre que la separa y contrapone del espacio civilizado agrícola. W. Mannhardt (1904: 227), ve en Feronia una diosa de la vegetación y, en concreto, de los cereales y G. Dumézil (1977: 361-366) la considera como una diosa del desierto, de la naturaleza indómita, pero benefactora de la humanidad, porque ofrece al hombre la oportunidad de domesticarla en su propio beneficio. Por ello, recibe las primicias de las cosechas como muestra de agradecimiento. De hecho, Tito Livio (*Epit.* XXVI, 11, 8-9) detalla que las gentes de alrededor llevaban las primicias de las cosechas, como ofrendas, y otros presentes, según sus posibilidades.

Otro aspecto muy interesante de analizar es el desnudo de las bañistas. En contraste con la mentalidad griega (Sánchez Fernández, 2015), el desnudo femenino se sitúa al mismo nivel que el masculino en Etruria (Bonfante, 1989a: 157-171; 1989b: 1373-1393). Los etruscos y, posiblemente faliscos y capenates, no sólo vivían según unos criterios de moralidad distintitos a los griegos, sino que también tenían un concepto diferente del propio cuerpo. Parece como si considerasen el cuerpo desde una perspectiva hedonista, en el sentido que es necesario cuidarlo y presentarlo como algo hermoso, pero sin privarle de los placeres (Martínez-Pinna, 1996: 42). Posiblemente, la visión etrusca, falisca o capenate fuera parecida a la espartana, la cual nos es proporcionada por Plutarco (*Vit. Lyc.*, XIV. 7-8; XV.2) que informa que «la desnudez de las jóvenes no tenía nada de deshonesto, ya que era pareja del pudor, y no había lugar para el libertinaje» y que era una «forma

de iniciación al matrimonio». Por ello, el desnudo femenino de la imagen se concebiría diferente que, en Atenas, es decir, alejado de la categoría caracterizada por la falta de decoro y de recato.

Por otro lado, en un contexto funerario, el baño podría interpretarse como el tránsito del difunto hacia el mundo del Más Allá (Bundrick, 2019: 159; Wulschleger, 2000: 33). Es ciertamente difícil identificarlo, pero posiblemente lo sea la muchacha de la derecha, la que recibe la ayuda de su compañera. Esta se encontraría en una realidad escatológica, quizás en el umbral, en el espacio liminal o intermedio en el que se figura como si estuviera viva y lleva a cabo el baño purificador como ritual previo para poder acceder posteriormente al reino de los muertos. Así pues, el agua purifica toda contaminación y vehicula el viaje hacia una vida futura, un lugar en el que la vida eterna prosigue después de la muerte. Considerando que la muerte física abre la puerta del recorrido iniciático de transformación que todo difunto debe encarar, es muy probable que el viaje al ultramundo se iniciara junto con los ritos celebrados en el enterramiento (Krauskopf, 2006: 66-89). Aun así, para evitar las dificultades durante dicho viaje, la difunta posee una cierta protección otorgada por la cinta de amuletos que porta. Así mismo, incluso en este caso, la imagen también pudo vincularse dentro de la esfera cultural y religiosa de Feronia, la cual también poseía un carácter infernal (Gabaldón Martínez, 2004: 232, n. 538). Como diosa de la fecundidad, y, por ello, de la vida, también fue considerada una divinidad del Inframundo. De hecho, Plinio (XXX.2), citando a Varro, menciona que en el monte Soracte hay una fuente de cuatro pies de ancho, cuyas aguas hervían al amanecer y mataban instantáneamente a todos aquellos pájaros que las bebían. Una fuente que por sus características podría interpretarse como una emanación del mismo Inframundo. Por lo tanto, a dicha divinidad se le dirigiría el mensaje de nuestra imagen: una plegaria para que el difunto pudiese acceder a una nueva vida eterna en el allende, en el reino del dios etrusco del Más Allá, Aita, cuya fundamental idea descansa en el Hades griego, concebido como un lugar triste, tormentoso y agónico (de Grummond y Simon, 2006: 57).

Por otra parte, dependiendo de la mirada del consumidor, se le pudo proporcionar una lectura en clave misteriosa a la imagen. La tipología cerámica de nuestro vaso es una cratera y no cabe duda que la función original de dicho vaso era contener la mezcla de vino y agua para ser servida en el banquete. Pues bien, el vínculo entre ambos elementos e, incluso, la presencia de los dos sátiros, miembros del tíaso dionisiaco, pueden remitir directamente a Dioniso/Fufluns, representante del líquido en general (Moret, 1993: 314) y, con ello, al dionisismo (Colonna, 1991: 117-155; Cerchiai 2014: 39-43; Krauskopf, 2005: 611-619), como religión salvífica ante la muerte y como promesa del resurgimiento tras la muerte o de la inmortalidad (Torelli, 1999: 154), de manera que la muchacha de la derecha se leería como

la difunta que es iniciada al dionisismo. De hecho, A. J. Festugière (1972: 13-63) afirma que la iniciación a estos misterios dionisiacos era precedida por «la abstinencia de toda relación sexual durante diez días y un baño de purificación» con el fin de librar al cuerpo de toda impureza; aun así, es una hipótesis arriesgada que parte de la interpretación en clave dionisiaca de las imágenes surtílicas de baño femenino (Matesanz Fernández, 2007).

Así pues, recapitulando, sea cual fuere el contexto, la imagen de la cara principal manifiesta un claro *leitmotiv*: el baño de la joven como ritual de paso para acceder a una nueva dimensión evolutiva, si consideramos la virtud purificadora del agua (Ginouvès, 1962: 405; Maggini, 2003: 39). Un tiempo y un espacio consagrados por la guirnalda que cuelga del fondo de la pared de la imagen. Todo ello en compañía, quizás, de familiares y/o otros allegados. Así mismo, hay también escenas de baño incisas en espejos de bronce etruscos, mayoritariamente fechados hacia mediados del siglo IV a. C. y el siglo III a. C., las cuales adquieren una dimensión nupcial en la vida terrena y de ultratumba (Bonfante, 2016).

Frente a esta representación del difunto, en la cara secundaria del vaso nos hallamos ante una imagen plenamente convencional. Sobre su valor semántico, poco se puede leer en un contexto no griego. Este tipo de escena en Etruria y/o en el agro falisco/capenate es de difícil interpretación ya que es una imagen típicamente ática que expresa los valores identitarios y cívicos de los atenienses (Langner 2012: 16), de manera que partimos de la base de que la lectura de la imagen desde una perspectiva etrusca, falisca o capenate nos es desconocida de momento. A pesar de todo, podemos proponer que tal vez dicha imagen tenía por objetivo proyectar el vaso como un objeto de lujo o a su consumidor como un individuo helenizado y culto (Ambrosini, 2005: 174). Aun así, es difícil demostrarlo dado que C. Reusser (2002: 267) afirma que ni los vasos áticos eran considerados obras de arte u objetos de lujo dado que eran accesibles a una amplia población partiendo de la base que han sido hallados tanto en zonas urbanas como rurales. Quizás, simplemente, la imagen otorgue un valor añadido al vaso en alusión a los valores del mundo del deporte.

Sea como fuere, lo único que podemos afirmar es que el pintor toma el típico patrón compositivo ático figurado en la cara secundaria de los vasos producidos durante el siglo IV a. C., y lo reformula. De la misma forma ocurre, por ejemplo, en algunas producciones vasculares etruscas, como en las caras secundarias de un stamnos y una cratera de volutas etrusca de figuras rojas sobrepintadas fechadas entre el 350 y el 325 a. C. y atribuidas al pintor del Sacrificio (Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco: MV1733500; y MV1819000). Así mismo, este tipo de escena incluso ya aparece, pero con un esquema compositivo ligeramente diferente, en algunas imágenes del Grupo de Praxias (Powell y Hurwitt, 2002: 66, n.º 45; Nueva

York, Metropolitan Museum: 24.97.6 y 96.9.29; Londres, British Museum: 1950: 1113.1; Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco: 39570), aproximadamente, en el primer cuarto del siglo V a. C. (Scarrone, 2015: 95-97). Es más, no solamente aparece en la cerámica vascular, sino también en otros soportes artísticos, como en la pintura mural etrusca, aunque sólo poseemos un caso y éste se encuentra en el muro del fondo de la Tumba del Gorgoneion de la necrópolis del Calvario de Tarquinia, una cámara sepulcral de planta cuadrada fechada en la primera mitad del siglo IV a. C. (Steingraber y Stockman, 2006: 161 y 186). En él vemos dos figuras masculinas ataviadas con *himation*, ambas sujetándose en un bastón, que intercambian un gesto de saludo con la mano izquierda. E. P. Markussen (1983: 53-63) manifiesta que dicho gesto en la iconografía vascular griega se conoce como el saludo dirigido a los muertos frente a su tumba. Dicho esto, no sería del todo descabellado proponer la misma lectura para la imagen secundaria de nuestra cratera, suponiendo su probable contexto funerario. Es decir, los dos hombres imberbes estarían saludando al joven difunto, el cual ya habría ingresado en el Más Allá. Pero, todo ello implica plantearnos la posibilidad de que la tumba en la que nuestro vaso fue depositado fue masculina o mixta, es decir, que el enterramiento fuera tanto femenino como masculino.

Lo que es indudable es que el hecho de que utilicen una iconografía típicamente ática, no significa que llevaran a cabo la costumbre de la pederastia ateniense y más cuando ésta desapareció como proceso educativo, político y amoroso de forma gradual a lo largo del siglo V a. C. a favor de la sofística (Gómez Iglesias, 2012: 352-355). De esta forma, siendo improbable que un etrusco, falisco o capenate percibiera cualquier atisbo relacionado con el proceso pederástico ateniense, es posible que la imagen no posea un significado mucho más profundo del que podemos ver y percibir, es decir, meramente tres figuras masculinas ataviadas en actitud de conversación en un ambiente de palestra.

Concluyendo, los pintores faliscos, entre los cuales se encuentra nuestro pintor, el pintor del Soracte 8179, adquirieron el imaginario visual ático, denotando, así un alto conocimiento de la iconografía ática mitológica del clasicismo tardío procedente de la cerámica vascular ática de finales del siglo V a. C. y principios del siglo IV a. C. (Harari, 2010: 88). Posteriormente, basándonos en los postulados de las teorías poscoloniales (Machuca Prieto, 2014) y coincidiendo con la tesis propuesta por el etruscólogo e iconógrafo L. B. van der Meer (2019), reformularon e hibridaron sus temáticas, modelos y composiciones de algún repertorio común. En dicho proceso, introdujeron algunas variantes que responderían a ciertos gustos locales, alcanzando una personalidad y un carácter propio y, en definitiva, una propia producción visual. Aun así, no cabe duda que el consumidor (o consumidores) interpretaron las imágenes aquí estudiadas, en base a sus propios discursos ideológicos e identitarios, e imperativos socioculturales.

De hecho, el uso deliberado de estrategias narrativas y visuales permitiría la formación y transmisión de una identidad cultural colectiva. Sea como fuere, tanto si la lectura tomara una dimensión cotidiana y/o funeraria, el mensaje giraría en torno a la conquista de las fronteras iniciáticas, y a la promesa futura de un triunfo celebrado más allá de nuestro horizonte irremediable.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la catedrática Carmen Sánchez Fernández del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y a la doctora Diana Rodríguez Pérez del *Classical Art Research Centre* de la Universidad de Oxford, por su ayuda y sus valiosos comentarios y consejos durante la realización del presente artículo. Sin embargo, asumo cualquier error que permanezca en el mismo.

REFERENCIAS

- Add² = Carpenter, T. H., Mannack, T., Mendonça, M. y Burn, L. (1989). *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Adembri, B. (1988). The earliest faliscan red-figured workshops and their Relationship with Attic and South Italian vase-painting. En J. Christiansen y T. Melander (Eds.). *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery* (pp. 7-16). Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Adembri, B. (1990). La più antica produzione di ceramica falisca a figure rosse. Inquadramento stilistico e cronológico. En G. Maetzke, O. Paoletti y L. Tamagno Perna (Eds.). *La civiltà dei Falisci: Atti del XV Convegno di Studi Etruschi e Italici* (pp. 233-244). Firenze: Olschki Ed.
- Ambrosini, L. (1998). Il Gruppo del Foro (The Foro Group) nel quadro della ceramica falisca a figure rosse. Un esempio di uso selettivo di cartoni. *Studi Etruschi, LXIV*, 149-172.
- Ambrosini, L. (2005). Sull'uso di modelli iconografici attici in un'officina di specchi etruschi tardo-classici. *Studi Etruschi, LXX*, 161-182.
- Ambrosini, L. (2007). Ceramica etrusca e falisca a figure rosse ad Aleria. *Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina», XIV*, 365-404.
- Ambrosini, L. (2009). Sulla ceramica attica a figure rosse del primo quarto del IV secolo a. C. da Falerii Veteres. En G. Camporeale, S. Bruni y L. Agostiniani (Eds.). *Etruria e Italia preromana: Studi in onore di Giovannangelo Camporeale* (pp. 161-182). Roma: Serra.
- Ambrosini, L. (2016). Classical and Hellenistic painted pottery. En N. T. de Grummond y L. Pieraccini (Eds.). *Caere* (pp. 251-259). Austin: University of Texas Press.
- Arrington, N. T. (2017). Connoisseurship, Vases, and Greek Art and Archaeology. En J. M. Padgett (Ed.). *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase-painting in the Early Fifth Century B.C.* (pp. 21-40). Princeton: Princeton University Art Museum.
- ARV²: Beazley, J. D. (1963). *Attic red-figure Vase-painters*. Oxford: Oxford University Press.
- BADP = Beazley Archive Database Pottery. [Base de datos en línea]. Recuperado de: <https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>
- Beazley, J. D. (1922). Citharoedus. *The Journal of Hellenic Studies*, 42, 70-98. DOI: <https://doi.org/10.2307/625936>
- Beazley, J. D. (1947). *Etruscan vase-painting*. Oxford: Clarendon Press.
- Belardelli, C. (2003). *Sant'Oreste e il suo territorio*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Bernabó Brea, L. y Chiapella, G. (1951). Nuove scoperte nella necropoli di Genova. *Rivisti di studi Liguri*, 17, 163-200.
- Bianchi Bandinelli, R. y Torelli, M. (1976). *L'arte dell'antichità classica*. Torino: UTET.
- Biella, M. C. (2017). Dall'interno della chaîne opératoire: Attività produttive tra pubblico e privato a Falerii dall'età tardo arcaica al periodo ellenistico. *Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia*, 23, 145-162.
- Blondé, F. y Muller, A. (2000). Modalités de production et diffusion dans l'artisanat grec. Esquisse de bilan. En F. Blondé y A. Muller (Coords.). *L'artisanat en Grèce ancienne. Les productions, les diffusions: actes du Colloque de Lyon* (pp. 291-308). Villeneuve-D'Ascq (Nord): Université Charles-de-Gaulle-Lille 3.
- Bonfante, L. (1989a). La moda femminile etrusca. En A. Rallo (Ed.). *Le donne in Etruria* (pp. 157-171). Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Bonfante, L. (1989b). Aggiornamento: il costume etrusco. En *Secondo Congresso Internazionale Etrusco (Firenze 26 Maggio-2 Giugno 1985), Atti. 1-3* (pp. 1373-1393). Roma: Giorgio Bretschneider.
- Bonfante, L. (2016). Etruscan mirrors and the grave. En M. Haack (Ed.). *L'écriture et l'espace de la mort: épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine* (pp. 375-400). Roma: École française de Rome.
- Bundrick, S. D. (2019). *Athens, Etruria, and the many lives of Greek figured pottery*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjcz1c>
- Campbell, G. L. (2007). *The Grove encyclopedia of classical art and architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Camilli, A., Sorge, E. y Zifferero, A. (2014). *Falisci. Il popolo delle colline. Materiali falisci e capenati al Museo Archeologico Nazionale di Firenze*. Arezzo: Tiphys.
- Camporeale, G. (2015). *Gli Etruschi: Storia e civiltà*. Torino: UTET.

- Cerchiai, L. (2014). Il dionisismo nell'immaginario funebre degli etruschi. En G. Sassatelli y A. Russo Tagliente (Coords.). *Il viaggio oltre la vita. Gli etruschi e l'aldilà tra capolavori e realtà virtuale* (pp. 39-43). Bologna: Bologna University Press.
- Chiaro, M. A. del. (1962). Caeretan vs. Faliscan. Some Etruscan red-figured kylikes. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 27, 201-208. DOI: <https://doi.org/10.2307/4238653>
- Chiaro, M. A. del. (1974). *The Genuclia Group. A class of Etruscan red-figured vases*. Berkeley: University of California Press.
- Colivicchi, F. (2006). Lo specchio e lo strigile: scambio di simboli e scambio fra i sessi. En F. H. Massa Peirault (Ed.). *L'Image Antique et Son Interprétation* (pp. 277-300). Collection de l'École Française de Rome. Roma: École Française de Rome.
- Colonna, G. (1986). Il Tevere e gli Etruschi. *Quaderni dell'Istituto per l'Archeologia Etrusco Italica*, 12, 90-97.
- Colonna, G. (1991). Riflessioni sul dionisismo in Etruria. Appendice: Le tombe tarquiniesi dei Camna. En F. Berti (Ed.). *Dionysos. Mito e mistero. Atti del convegno internazionale (Comacchio 3-5 novembre 1989)* (pp. 117-155). Ferrara: Liberty House.
- Colonna, G. (1992). Membra disiecta di altorilievi frontonali di IV e III secolo. En *La coroplastica templare etrusca: Fra il IV e il II secolo a. C.: Atti del XVI Convegno di Studi Etruschi e Italici (Orbetello, 25-29 aprile 1988)* (pp. 101-126). Firenze: Olschki Ed.
- Cristofani, M. (1978). *L'arte degli Etruschi: Produzione e consumo*. Torino: Einaudi.
- Cristofani, M. (1988-1989). Dedicai ai Dioscuri. *Prospettiva*, 53-56, 14-16.
- Cristofani, M. y Coen, A. (1991-1992). Il ciclo decorativo dello Zeus di Falerii. *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia d'Arte*, 14-15, 73-129.
- Drougou, S. (1982). Ερυθρόμορφος κρατήρας του 4ου π.Χ. αιώνα από τη Βέροια. Ο Ζωγράφος της Τογιά. *Αρχαιολογική εφημερίς*, 121, 85-97.
- Dumézil, G. (1977). *La religione romana arcaica, con una appendice su la religione degli Etruschi*. Milano: Rizzoli.
- Eisenberg, J. M. (2009). *Royal-Athena Galleries. Art of the Ancient World, vol. XX*. New York - London: Royal-Athena Galleries.
- Eisenberg, J. M. (2011). *Royal-Athena Galleries. One Thousand Years of Ancient Greek Vases II*. New York - London: Royal-Athena Galleries.
- EVP = Beazley, J. D. (1947). *Etruscan Vase-painting*. Oxford: Clarendon University Press.
- Fazio, M. di. (2012a): I luoghi di culto di Feronia: ubicazioni e funzioni. En G. M. Della Fina (Coord.). *Il Fanum Voltumnae e i santuari i comunitari dell'Italia antica. Atti del XIX Convegno Internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria* (pp. 379-408). Roma: Quasar.
- Fazio, M. di. (2012b). Feronia. The role of an italic goddess in the process of cultural integration in republican Italy. En S. T. Roselaar (Ed.). *Processes of integration and identity formation in the Roman Republic* (pp. 337-354). Leiden: Brill. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004229600_021
- Feruglio, A. E. (1991). Una copa di schinieri con dedica a Minerva. Un esempio di trofeo? *Archeologia Classica*, 42, 1231-1251.
- Festugière, A. J. (1972). *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Vrin.
- Franceschini, M. (2014). Mantle Figures and Visual Perception in Attic Red-Figure Vase Painting. En W. Tagungen (Ed.). *Visuelle Narrative - Kulturelle Identitäten. Eine trans- und interdisziplinäre Tagung an der Universität Hamburg* (pp. 163-198). Warburg-Haus: Hamburg.
- Franceschini, M. (2018). *Attische Mantelfiguren: Relevanz eines standardisierten Motivs der rotfigurigen Vasenmalerei*. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf.
- Frel, J. (1985). A New Etruscan Vase Painter at Malibu. En J. Frel y S. Knudsen (Eds.). *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum II* (pp. 145-158). Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Gabaldón Martínez, M. del M. (2004). *Ritos de armas en la Edad del Hierro: Armamento y lugares de culto en el antiguo Mediterráneo y el Mundo Celta*. Anejos de Gladius, 7. Madrid: CSIC.
- Gabba, E. (1975). Mercati e fiere nell'Italia romana. *Studi classici e orientali*, 24, 141-166.
- Gazzetti, G., Gallavotti, D. y Aiello, M. (1992). *Il territorio capenate*. Roma: Quasar.
- Ginouvès, R. (1962). *Balanéutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecques*. Paris: de Boccard.
- Gómez Iglesias, R. M. (2012). *El logos enamorado. Homosexualidad y filosofía en la Grecia antigua*. Madrid: Evohé.
- Grummond, N. T. de y Simon, E. (2006). *The religion of the Etruscans*. Austin: University of Texas Press.
- Guillen, J. (1980). *Vrbs Roma. Vida y Costumbres de los Romanos. III Religión y Ejército*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Harari, M. (1996). Ceramica etrusca e falisca a figure rosse e a suddipintura. En E. Paribeni (Ed.). *La Collezione Casuccini: Ceramica Attica, Ceramica Etrusca, Ceramica Falisca* (pp. 127-163). Roma: Erma di Bretschneider.
- Harari, M. (2004). Le «altre» figure rosse. Ceramica a figure rosse di produzione italiana. En G. Sena Chiesa y E. A. Arslan (Eds.). *Miti greci: Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* (pp. 244-250). Milano: Electa.
- Harari, M. (2010). The Imagery of the Etrusco-Faliscan Pantheon between Architectural Sculpture and Vase-painting. En B. L. van der Meer (Ed.). *Material aspects of Etruscan*

- religion: *Proceedings of the International colloquium* (pp. 83-103). Leuven: Peeters.
- Isler-Kerényi, C. (1993). Anonimi ammantati. En V. Tusa (Ed.). *Studi sulla Sicilia occidentale in onore di Vincenzo Tusa* (pp. 93-100). Padova: Bottega D'Erasmio.
- Johansen, K. F. y Blinkenberg, C. S. (1927). *Corpus Vasorum Antiquorum: Danemark. 5. Copenhagen: Musée National*. Copenhagen: Musée National.
- Jolivet, V. (1985). La céramique étrusque des IV^e-III^e s. à Rome. En F. Gilotta (Ed.). *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica: Atti del Seminario (11 maggio 1984)* (pp. 55-66). Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Krauskopf, I. (2005). Die Verehrer des Dionysos in Etrurien. En *Αειμνηστος. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani, Bd. 2* (pp. 611-619). Firenze: Centro Di.
- Krauskopf, I. (2006). The grave and beyond in etruscan religion. En N. T. de Grummond y E. Simon (Eds.). *The religion of the Etruscans* (pp. 66-89). Austin: University of Texas Press, Austin.
- Kurtz, D. C. (1985). *Beazley and the connoisseurship of Greek vases*. En *Greek vases in the J. Paul Getty Museum II* (pp. 237-250). Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Lambrugo, C. (2008). Donne impossibili? I segreti femminili nello sguardo dell'uomo. En G. Siena Chiesa (Ed.). *Vasi, immagini, collezionismo: La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca: giornate di studio (Milano, 7-8 novembre 2007)* (pp. 159-184). Milano: Cisalpino.
- Langner, M. (2012). Mantle-figures and the Athenization of Late Classical Imagery. En S. Schierup y B. B. Rasmussen (Eds.). *Red-figure pottery in its ancient setting: Acts of the International Colloquium held at the National Museum of Denmark in Copenhagen (November 5-6, 2009)* (pp. 12-20). Aarhus: Aarhus University Press.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [Base de datos en línea]. Recuperado de: <https://www.weblimc.org/>
- Machuca Prieto, F. (2014). Viejos problemas, nuevos enfoques: las aportaciones de la teoría poscolonial al estudio de la Anrigüedad. *Revista Historia Autónoma*, 4, 33-46.
- Maggini, A. (2003). Acque «sante» in Etruria. En Z. Zinelli (Ed.). *L'acqua degli dei: Immagini di fontane, vasellame, culti salutari e in grotta: [mostra Museo civico archeologico delle Acque di Chianciano Terme, 31 maggio-settembre 2003]* (pp. 39-43). Montepulciano: Le Balze.
- Mannhardt, W. (1904). *Antike Wald und Feldkulte, II*. Berlin: Gebrüder Borntraeger.
- Markussen, E. P. (1983). Tomba del Gorgoneion reviewed. *Analecta Romana Instituti Danici*, 12, 53-63.
- Martelli, M. (1987). *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Martínez-Pinna, J. (1996). In convivio luxuque: mujer, moralidad y sociedad en el mundo etrusco. *Brocar*, 20, 31-55. DOI: <https://doi.org/10.18172/brocar.1758>
- Massa Pairault, F. H. (1990). La question des modèles hellénistiques en Étrurie. En H. Heres y M. Kunze (Coords.). *Die Welt der Etrusker: Internationales Kolloquium (24.-26. Oktober 1988)* (pp. 191-199). Berlin: Akademie-Verlag.
- Matesanz Fernández, M. P. (2007). *Las lebetas nupciales del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Servicio de Publicaciones.
- Meer, L. B. van der. (2019). Pictorial narratives in faliscan red figure vase painting. *BABESCH. Annual Papers on Mediterranean Archeology*, 94, 87-96.
- Melli, P. (2009). Un nuovo vaso del Pittore di Sommovilla e le importazioni di ceramica etrusca a figure rosse a Genova. En G. Camporeale, S. Bruni y L. Agostiniani (Eds.). *Etruria e Italia preromana: Studi in onore di Giovannangelo Camporeale* (pp. 591-598). Roma: Serra.
- Michetti, L. M. (2019). Ideologia funeraria e produzioni artigianali nell'agro falisco tra il V e la prima metà del III secolo a. C. En *L'Etruria delle necropoli rupestri: Atti del XXIX Convegno di Studi Etruschi ed Italici, (Tuscania - Viterbo, 26-28 ottobre 2017)* (pp. 371-382). Roma: Giorgio Bretschneider.
- Moret, J. M. (1993). Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne. *Revue Archéologique*, 2, 293-351.
- Moretti Sgubini, A. M. (2005-2006). Lucus Feroniae: Recenti scoperte. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 78, 111-138.
- Pani, G. G. (1995). *Capena e il suo territorio*. Bari: Dedalo.
- Para: Beazley, J. D. (1971). *Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*. Oxford: Oxford University Press.
- Pianu, G. (1985). La diffusione della tarda ceramica a figure rosse. Un problema storico-commerciale. En F. Gilotta (Ed.). *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica: Atti del Seminario (11 maggio 1984)* (pp. 67-82). Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Pola, A. (2019). Importazioni falische in sepolture liguri: i vasi figurati falisci della necropoli preromana di Genova. En G. Amabili y S. Pesce (Coords.). *Abstract Book. Workshop: I Liguri e Roma. Un popolo tra archeologia e storia (31 May-1 June 2019)*. Acqui Terme.
- Pompianu, E. (2017). Nuovi scavi nella necropoli punica di Villamar (2013-2015). *The Journal of Fast Online*, 395, 1-28.
- Powell, P. C. y Hurwitt, J. M. (2002). *Ancient Etruscan and Greek vases in the Elvehjem Museum of Art*. Madison: Elvehjem Museum of Art.
- Radke, G. (1965). *Die Gotter Altitaliens*. Münster: Aschendorff.
- Resini, A. M. y Maria, L. de. (2002). *Nazzano e il suo territorio*. Soveria Mannelli: Rubettino.
- Reusser, C. (2002). *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen Attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*. Zürich: Akanthus.

- Richter, G. M. A. y Milne, M. J. (1973). *Shapes and Names of Athenian Vases*. Washington: McGrath Pub. Co.
- Ridder, A. D. (1901-1902). *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*. Paris: Ernest Leroux Éditeur.
- Robertson, M. (1992). *The art of vase-painting in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez Pérez, D. (2010): De nuevo Beazley. Una contribución a la historiografía de la cerámica ática. *De arte: revista de historia del arte*, 9, 7-24. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.v0i9.1364>
- RVP = Trendall, A. D. (1987). *The red-figured vases of Paestum*. London: British School at Rome.
- Sánchez Fernández, C. (1992). Imágenes de Atenas en el mundo Ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del siglo IV a. C. hallada en Andalucía Oriental. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 23-33.
- Sánchez Fernández, C. (1994). El hilo de Ariadna. El método de atribución a pintores en la cerámica ática. *Archivo Español de Arqueología*, 67, 31-40. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.1994.v67.393>
- Sánchez Fernández, C. (2000). Los pintores del grupo de Telos. En B. Sabattini (Ed.). *La céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée occidentale: Actes du colloque international organisé par le Centre Camille Jullian (Arles, 7-9 décembre 1995)* (pp. 35-46). Naples: Centre Jean Bérard. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pcbj.1938>
- Sánchez Fernández, C. (2015). *La invención del cuerpo. Arte y Erotismo en el mundo clásico*. Madrid: Siruela.
- Scarrone, M. (2015). *La pittura vascolare etrusca del V secolo*. Roma: Bretschneider.
- Shapiro, H. A., Picón, C. A. y Scott, G. D. (1995). *Greek vases in the San Antonio Museum of Art*. San Antonio: San Antonio Museum of Art.
- Stanco, E. A. (2004). La ceramica a vernice nera della stipe di Lucus Feroniae: analisi preliminare. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Nuova Serie*, 105, 29-46.
- Steingraber, S. y Stockman, R. (2006). *Abundance of life: Etruscan wall painting*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Stenico, A. (1958). Un nuovo cratere protofalisco. *Archeologia Classica*, 10, 1958, 286-306.
- Tabolli, J. y Neri, S. (2018). The Faliscans and the Capenates. En G. D. Farney y G. J. Bradley (Eds.). *The peoples of ancient Italy* (pp. 559-578). Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781614513001-029>
- Torelli, M. (1990). *Storia degli Etruschi*. Bari: Laterza.
- Torelli, M. (1999). Funera Tusca. Reality and representation in Archaic Tarquinian painting. En B. A. Bergmann y C. Kondoleon (Eds.). *The art of ancient spectacle* (pp. 146-161). Washington: National Gallery of Art - Yale University Press.
- Torelli, M. y Pianu, G. (1985). *L'arte degli Etruschi*. Roma: Laterza.
- Trendall, A. D. (1967). *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily, I-II*. Oxford: Clarendon University Press.
- Trendall, A. D. (1976). *Vasi antichi dipinti del Vaticano: La collezione Astarita nel Museo Gregoriano Etrusco. 3. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse e di età ellenistica*. Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta.
- Tsingarida, A. (2003). Las primeras producciones de crateras de cáliz: contenido y usos de nueva forma. En P. Cabrera Bonet, P. Rouillard y A. Verbanck-Piérard (2004). *El vaso griego y sus destinos. Museo Arqueológico Nacional (Diciembre 2004-Febrero 2005) [Exposición]* (pp. 99-109). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Wulschleger, M. (2000). Un chef-d'oeuvre de la céramique falisque. Le stamnos Nordmann. *Genava*, 48, 3-36.